

Jeffrey F. Hamburger: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany; New York: Zone Books 1998; 608 S., 240 SW-Abb., 5 Farbtafeln; ISBN 0-942299-45-0; \$ 45,-

Es ist zu einem wesentlichen Teil gerade das Verdienst von Jeffrey Hamburger, die vormals leicht abfällig titulierten „Nonnenarbeiten“ zu einem methodisch geradezu richtungweisenden Forschungsthema innerhalb der Kunstgeschichte gemacht zu haben. Spätestens seit seinem Buch „Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent“ sind die gemeinhin als naiv apostrophierten und entsprechend der „Volkskunst“ bzw. dem Kunsthandwerk zugerechneten Werke mittelalterlicher Nonnen salonfähig geworden und gelten als vollwertige Äquivalente zu den theologischen Schriften zeitgenössischer Kleriker. Mit „The Visual and the Visionary“ liegt nun eine Sammlung von Aufsätzen vor, die sich erneut mit der Bedeutung von Bildwerken auseinandersetzen, die der weiblichen Spiritualität des späteren Mittelalters angehören. Sechs der neun darin vereinigten Texte sind bereits an anderer Stelle publiziert, wurden aber für ihren Wiederabdruck zum Teil beträchtlich überarbeitet bzw. ergänzt. Eine Einleitung mit dem bezeichnenden Titel „Text Versus Images: Female Spirituality from an Art Historian’s Perspective“ eröffnet den Reigen und macht gleichzeitig klar, welcher Nenner den neun Studien gemeinsam ist: Nicht um Kunst von Nonnen geht es hier, sondern um Kunst für Nonnen – um Bildwerke also, die im Rahmen der *cura monialium* in Nonnenklöster gelangten und von den Beichtvätern als passend für ihre geistigen Schützlinge erachtet wurden. Dabei spielten die Klosterfrauen keineswegs eine passive, allein rezeptive Rolle, im Gegenteil: Indem sie selbst darüber bestimmten, welchen Stellenwert die jeweiligen Bilder – und darüber hinaus „das Sehen“ im weitesten Sinne – innerhalb ihres religiösen Lebens einnahmen, formulierten sie einen eigenständigen Beitrag zur spätmittelalterlichen Frömmigkeit, der mit den Normvorstellungen der offiziellen (i. e. klerikalen) Kirche nicht immer im Einklang stand.

Der Überzeugung folgend, dass mittelalterliche Bilder ihren vollen Bedeutungsgehalt nur innerhalb ihres ehemaligen Umfeldes entfalten (vgl. S. 71), hat Hamburger seine umfangreiche Studie „Art, Enclosure, and the Pastoral Care of Nuns“ an den Anfang der Aufsatzsammlung gestellt. 1991 als zusammenfassendes Schlussreferat einer von Caroline Bruzelius und Constance H. Berman organisierten CAA-Sektion über „Medieval Women and Their Patrons: Architectural Space and Problems of Design“ entstanden und in *Gesta* 31, 1992 erstmals veröffentlicht, gibt sie einen guten, insgesamt freilich selektiven Überblick über die Architektur spätmittelalterlicher Frauenklöster und deren bildkünstlerische Ausstattung. Seltsamerweise hat bis dahin kaum jemand die an sich simple Frage nach dem konkreten räumlichen „setting“ mittelalterlicher Nonnenspiritualität gestellt, nach dem also, was Hamburger mit angelsächsischer Prägnanz „the topography of visionary experience“ nennt. „What were the spaces in which their ecstatic encounters took place? How were they furnished? What was the relationship between environment and experience?“ (S. 101). Damit hofft Hamburger, die Erforschung weiblicher

Frömmigkeit dahin zurückzubringen, wo sie hingehört, nämlich „down to earth“: „female monasticism marked a flight from the *saeculum* – the secular sphere – yet the spirituality of nuns remained within and of this world“ (S. 31).

Seit Gregors des Grossen Diktum, Bilder seien die Bibel der *illiterati*, hat die Geschichtsschreibung bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zäh an der Zuweisung bildlicher Äusserungen an eine als niedrig abqualifizierte „Volksfrömmigkeit“ festgehalten, der die gebildete, sich ganz auf das geschriebene Wort stützende Klerikerfrömmigkeit gegenübersteht. In „The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions“¹ (Kap. 2) hält Hamburger dem entgegen, dass im Spätmittelalter Bildwerke durchaus als geeignetes Medium auf dem Weg zur göttlichen Erkenntnis, zur mystischen Vereinigung der Seele mit Gott gewertet wurden. Wenn Margareta Ebner, eine in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Dominikanerinnenkloster Maria Mödingen lebende Nonne, in einer Vision die liebende Seele „als man sie malet“ sieht, so steht der Einfluss realer Bilder auf visionäre Erfahrungen ausser Frage. Allein die weite Verbreitung sogenannter „Andachtsbilder“, neuer Bildschöpfungen zumeist, die – wie die Christus-Johannes-Gruppen – geradezu modellhaft zum Nachvollzug kontemplativer Verschmelzung mit Gott aufforderten, zeigt die grundlegend veränderte Haltung gegenüber Bildern und deren Gewicht in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis. Hamburger warnt allerdings davor, diese Entwicklung als Konzession an eine sozusagen natürlicherweise dem Körperlichen verbundene Laienspiritualität zu sehen: „Rather than a concession to a debased form of religiosity, late medieval devotional imagery should be seen as a response to a new set of religious aspirations in which the image plays a central role. These aspirations were manifested in the monastic as well as in the secular sphere“ (S. 148).

Dass Frauen bei dieser Entwicklung eine wichtige Rolle spielten, wird in Hamburgers Aufsatz über die Genese des „illustrierten“ Gebetsbuchs deutlich (Kap. 3: „Before the Books of Hours: The Development of the Illustrated Prayer Book in Germany“²). Weder die nun schon öfter bemühte Laienfrömmigkeit noch Männerklöster hätten entscheidend zu der Entwicklung neuer Gebetsformen beigetragen, sondern fromme Frauen, in deren Auftrag im 12. Jahrhundert die ältesten illuminierten Gebetbücher entstanden. Zur Debatte stehe dabei vor allem, ob und inwiefern diese Frauen damit ursprünglich im monastischen Umfeld wurzelnde Gewohnheiten übernahmen und adaptierten, bevor diese dann bei den Laien Allgemeingut wurden (S. 151). Als Exempla dienen Hamburger der sog. *Liber precum* in Schlettstadt, der im mittleren 12. Jahrhundert für ein wohl (ober-)rheinisches Benediktinerinnenkloster angefertigt wurde, sowie das „Gebetbuch der Hildegard von

1 Vgl. JEFFREY F. HAMBURGER: The Visual and the Visionary: The Changing Role of the Image in Late Medieval Monastic Devotions, in: *Viator* 20, 1989, 161-182.

2 JEFFREY F. HAMBURGER: A liber precum in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany, in: *The Art Bulletin* 73, 1991, 209-236.

Bingen“ (heute in München), ein etwas jüngeres Manuskript mittelhochdeutschen Ursprungs, beide mit umfangreichen Bildzyklen zum Leben Christi, Mariens und einzelner Heiliger. Besonders in der Münchner Handschrift ist nahezu jedem Gebet auf der gegenüberliegenden verso-Seite ein entsprechendes Bild beigegeben, sodass Text und Bild gleichwertige *materia meditandi* bilden (S. 166). Hamburger verweist explizit dagegen, dieses Auftreten von Bildern in Gebetbüchern von Nonnen und anderen frommen Frauen wieder mit dem unterschiedlichen Alphabetisierungsgrad der Geschlechter zusammenzubringen; vielmehr spiegle sich hier die im Gefolge der monastischen Reform im 12. Jahrhundert voranschreitende institutionelle Einbindung frommer Frauen und deren geistliche Betreuung durch Beichtväter und andere Kleriker. Für sich selbst hielten diese Betreuer weiterhin an der Suprematie des Wortes als alleingültigem Medium für die Kommunikation mit Gott fest; für ihre weiblichen Schützlinge hingegen, die für Kategorien wie Rationalität und Intellekt qua Geschlecht als nicht zugänglich galten, wurden – genau wie für Novizen – Bilder als Instrument zur Vermittlung geistlicher Inhalte durchaus als hilfreich erachtet (S. 187).

Wenn Hamburger im Zusammenhang mit dem prägenden Einfluss weiblicher Leser auf die Entstehung des illuminierten Gebetbuchs im 12. Jahrhundert feststellt, Frauen hätten auf der Grenzlinie zwischen der Laien- und der Klosterkultur gestanden und erfolgreich zwischen diesen beiden Sphären vermittelt, so scheint dies auch für die Verbreitung der Veronika-Verehrung zu gelten. In „Vision and the Veronica“ (Kap. 7) zeigt Hamburger, dass es auch hier nicht eine sich spontan äussernde „Volksfrömmigkeit“ war, die zur Popularität des „Schweisstuchs Christi“ führte, sondern wiederum fromme Frauen bzw. Nonnen. Dabei gründete die Beliebtheit des Bildes keineswegs auf einer Identifizierung mit der historischen Figur der bei der Kreuzigung präsenten *Frau* – „gender“ scheint hier keine Rolle gespielt zu haben. Die Beliebtheit des Antlitzes Christi in Frauenklöstern erklärt sich laut Hamburger vielmehr aus dessen Gleichsetzung mit dem Corpus Christi: „Disembodied representations of the Holy Face came to stand by synecdoche for the whole of Christ's body, especially Christ's body as present in the Eucharist“ (S. 333). Das Begehren, die Eucharistie zu *sehen*, war in spätmittelalterlichen Nonnenklöstern so vital, dass beispielsweise die Katharinentaler Klosterfrau Elsbeth von Stoffeln nicht davor zurückschreckte, während der Kommunion in ihrem Chorstuhl zu stehen, „das si in (d.h. den Corpus Christi, C. J.) wol gesehen maht“. Hamburgers Hypothese, die im Zisterzienserinnenkloster Wienhausen und anderen niedersächsischen Frauenklöstern *en masse* hergestellten Veronikabildchen könnten aufgrund ihrer hostiengleichen Ausmasse ein Substitut für die begehrte Species dargestellt haben, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass Nonnen in Absenz eines Priesters „im Geiste“ kommunizieren konnten, was als vollgültiger Ersatz für die physische Kommunion galt.

Die im Spätmittelalter feststellbare Neubewertung von Bildern aller Art beschränkte sich freilich nicht allein auf Laien, Novizen, fromme Frauen und sonstige ‚kindliche Gemüter‘. Dies zeigt in exemplarischer Form das Leben des Dominikaners Heinrich Seuse (ca. 1295-1366), dem die beiden nachfolgenden Kapitel gewidmet

sind (Kap. 4: „The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Henry Suso and the Dominicans“³; Kap. 5: „Medieval Self-fashioning: Authorship, Authority, and Autobiography in Suso’s *Exemplar*“⁴). Von Heinrich ist überliefert, dass er in seiner Zelle im Kölner Predigerkloster ein Blatt mit der Darstellung der göttlichen Weisheit im Fenster hängen hatte. Als er noch Mönch im Konstanzer St. Nikolaus-Kloster war, zog er sich – in offenkundiger Selbststilisierung als Asket und „Wüstenvater“ – am liebsten in „seine“ Kapelle zurück, deren Wände mit Darstellungen aus den *Vitae patrum* inklusive entsprechender Beischriften bemalt waren. Die Tatsache, dass die Tösser Dominikanerin Elsbeth Stigel, Seuses wohl prominentestes Beichtkind, ihren geistlichen Vater um Kopien dieser Malereien bat, zeigt die Bedeutung, die der Predigermönch ihnen beimass. Entsprechend ist auch die Sprache Seuses auffallend bildhaft; in seiner autobiographischen Aufzeichnung „Exemplar“ beschreibt Seuse etwa, wie er den Namen Christi mit einem Stift in sein Herz einprägt. Geschrieben in Mittelhochdeutsch, richtete sich Seuses „Exemplar“ vornehmlich an ein weibliches Publikum; dem Text der ältesten „Exemplar“-Handschrift (heute in Strassburg) sind zudem zeitgleiche Illustrationen beigelegt, die als Anleitungen und Stimulans zu kontemplativen Andachtsübungen aufgefasst werden müssen. „For Suso, it appears that the image was as significant an instrument of spiritual edification as the word, whether spoken or written. [...] the paintings in Suso’s chapel and related works should [...] be understood as a token of the increasing prominence of images in the piety of the late Middle Ages. Moreover they suggest that the *cura monialium* played a decisive role in conferring on images a legitimacy and a range of application that they had not previously enjoyed, not only among the Dominicans and their dependents, but eventually in society at large. In the arts, as in the realm of spirituality, the *cura monialium* set a standard for the *cura laicorum*, regardless of gender“ (S. 232).

Der Austausch von Kunstwerken in Form von Geschenken stellte einen integralen Bestandteil der Nonnenseelsorge dar. Auf diese Weise gelangten etwa die Dominikanerinnen von Unterlinden/Colmar in den Besitz eines Bildes, das sich später als wunderwirkend entpuppen sollte. In „The *Liber Miraculorum* of Unterlinden: An Icon in Its Convent Setting“⁵ (Kap. 6) legt Hamburger dar, wie die Unterlindnerinnen in der zweiten Hälfte des 13. oder im beginnenden 14. Jahrhundert von einem Dominikanerprovinzial aus Sachsen eine Marien tafel geschenkt bekamen, diese zunächst nicht gross beachteten, bis sie eine Nonne von einer Armlähmung heilte und sich damit einen Platz auf dem Marienaltar, auf der Westempore bzw. dem

3 Unter identischem Titel erschienen in *The Art Bulletin* 71, 1989, 20-46.

4 Erstpublikation in: KENT EMERY JR. / J. WAWRYKOW (HRSG.): *Christ among the Medieval Dominicans (Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 7)*; Notre Dame, Indiana: Notre Dame Univ. Press 1998.

5 Unter demselben Titel erschienen in R. OUSTERHOUT / L. BRUBAKER: *The Sacred Image East and West (Illinois Byzantine Studies, 4)*; Urbana/ Chicago 1995, S. 147-190.

Lettner erwirkte, von wo sie die zuvor hier stehenden Heiligenstatuen verdrängte. Zahlreiche Ablässe bescheinigen, dass sich die Nonnen die Wunderikone mit einem Laienpublikum „teilen“ mussten, wobei unklar bleibt, wie die Zugänglichkeit des Bildes im Einzelnen organisiert wurde.

Es fällt auf, dass die meisten Studien Hamburgers ihren Ausgangspunkt in einer Textquelle haben. Sind es in Kap. 4 und 5 Seuses „Exemplar“ und weitere Schriften des Mystikers, so ist es in Kap. 6 das „Buch der Wunder“ aus dem Kloster Unterlinden. In Kap. 8 („On the Little Bed of Jesus’: Pictorial Piety and Monastic Reform“) steht ein bislang unpublizierter „Sendbrief“ mit dem Titel „Von Ihesus pettlein“ im Zentrum, der in einer einzigen Handschrift der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts aus dem Nürnberger Katharinenkloster überliefert ist. Im Kloster selbst geschrieben, nimmt der Text Bezug auf einen verlorenen Brief eines Geistlichen, der den Nonnen als Vorlage gedient haben muss. Thema ist der „lectulus noster floridus“ aus dem Hohen Lied 1,15 (vgl. die Edition des Textes auf S. 418-426). Die Handschrift ist nicht illuminiert, doch müsse sie, laut Hamburger, so gelesen werden, wie sie einst von den Nonnen gelesen wurde: „with visual images in mind“ (S. 387). Dem Autor des originalen Sendbriefes war offenbar bewusst, dass Bilder einen wichtigen Platz in der Frömmigkeit weiblicher Religiösen innehatten. Als Angehöriger der Klosterreform, die im späten 14. Jahrhundert einsetzte und eine Rückkehr zu den alten monastischen Idealen zum Ziel hatte, konnte der Schreiber Bilder aber nur als Ausgangspunkt im Streben nach höheren moralischen Werten akzeptieren. Ein besonderer Dorn im Auge waren ihm erotisch aufgeladene Christus-Visionen, die ausserhalb der Messe bzw. Kommunion erfahren wurden. Um die kirchliche Kontrolle darüber zurückzugewinnen, versuchte er solche Visionen an die Kommunion zurückzubinden: „In place of a visionary eroticism, he offers an eroticized Eucharist. [...] Instead of an excessive reliance on works of art, he urges the use of interiorized images“ (S. 416 f.).

Die schillerndste Figur in der monastischen Reformbewegung des Spätmittelalters war jedoch Johannes Meyer († 1485), dessen „Buch des Reformacio Predigerordens“ die Grundlage für den letzten Aufsatz von Hamburgers Sammelband bildet (Kap. 9: „The Reformation of Vision: Art and the Dominican Observance in Late Medieval Germany“). Kunstwerke werden von Meyer öfter erwähnt, jedoch nicht in deskriptivem, sondern sowohl in prä- als auch in proskriptivem Zusammenhang. Seine Abneigung gegen Bilder richtete sich vor allem gegen solche im Privatbesitz einzelner Nonnen, die – da von aussen nicht kontrollierbar – in den Augen der Reformier eine Gefahr für Wildwuchs in der Privatandacht darstellten. Meyers Nürnberger Kollege Eberhard Mardach († 1428) hatte sich schon Jahre zuvor in einem Sendbrief an die ihm unterstellten Dominikanerinnen von St. Katharina gegen eine übersteigerte Frömmigkeit der Nonnen ausgesprochen, die dazu führe, dass Einzelne in ihrer Andacht den Gekreuzigten leibhaftig vor sich sähen. Was im 14. Jahrhundert noch ein Zeichen besonderer Gnadenfülle war, ist nun suspekt: „[...] es sint nicht ware zaichen der heiligkeit, noch rechter warer sicher andacht, wan sie sint oft und dik gar unsicher, ungewise, und betrögelichen“ (S. 586 Anm. 99). Reform-

bedürftig schienen aber auch Zustände wie jene in Katharinental oder im Nürnberger Klarenkloster, wo sich die Nonnengemeinschaft jeweils in zwei Parteien gespalten hatte, die ihre Führung in einer bzw. einem anderen Heiligen fanden und deren bzw. dessen „Bild“ entsprechend verehrten. Dass solche Zustände für die offizielle Kirche nicht tolerierbar waren, versteht sich von selbst. Hier liegt der Keim, der wenig später Luther und seine Anhänger gegen die „Götzen“ zu Felde ziehen und Visionen, Privatandacht und „anything that might be dreamed up by unsupervised women“ (S. 467) verdammen liess.

Gerade die letzten beiden Beiträge Hamburgers zeigen exemplarisch, mit welchen Schwierigkeiten die Erforschung des weiblichen Klosterwesens zu kämpfen hat, sind es doch meistens Texte von Männern, die uns über die Zustände in mittelalterlichen Frauenklöstern berichten. Aber: „Their writings do not simply project clerical preconceptions onto women, but respond, often critically, less often with sympathy, to the pressures of female piety, even as they worked to channel and hold them in check. Even in those instances in which advisers assume the guise of amanuensis, nuns rarely speak in their own voices. [...] Spiritual advisers may have imagined themselves as dictating to their female charges, but they were not ventriloquists“ (S. 384). Hamburger zeigt dabei sehr schön, dass es diese Texte vor allem zwischen den Zeilen zu lesen gilt. Den in Wort bzw. Schrift sich äussernden Andachtstheorien von Männern stellt er die Praxis der frommen Frauen gegenüber, die sich zu einem wesentlichen Teil auf Bilder stützte. Theorie und Praxis stehen dabei in einem wechselseitigen Beziehungsgefüge: „Devotional practice was shaped by theory; theory, in turn, responded to practice“ (S. 467). Es geht Hamburger um diese Spannung zwischen Theorie und Praxis, zwischen Text und Bild (deshalb auch „Text *Versus* Images“ in der Titelüberschrift zum Einleitungskapitel): „The principal point is the tension rather than the concordance between text and image“ (S. 456).

Trotz ihrer unterschiedlichen Entstehungszeiten und -zusammenhänge fügen sich die neun versammelten Texte zu einem kohärenten Bild mittelalterlicher Frauenfrömmigkeit. Hamburgers Studien bestechen durch eine enorme, zum Teil fast erschlagende Materialfülle und eine klare, knappe Sprache. Beneidenswerte Sprachkenntnisse und ein nicht anders als bibliophil zu nennendes Verhältnis zu mittelalterlichen Handschriften ermöglichten es dem Autor, zahlreiche bislang unbekannte Quellen in die Diskussion einzuführen. Der opulente Anmerkungsapparat ist eine Fundgrube für alle, die sich mit dem Thema beschäftigen. Besonders dankbar wird man für die Erschliessung des neueren Schrifttums aus den Nachbarfächern sein. Dass „The Visual and the Visionary“ dennoch nicht das längst fällige Überblickswerk über die Kunst und Kultur in mittelalterlichen Frauenklöstern sein kann, versteht sich angesichts seines Komposit-Charakters und der dadurch a priori fehlenden Systematik von selbst. Dennoch ist damit ein grosser Schritt in die richtige Richtung getan.

CAROLA JÄGGI
Basel